

ны и сопричастности носителей эзотерического знания уходит вместе с ними, а новые носители обзаваются своим чувством тайны и полагают в древнюю символику именно это новое чувство. Зачастую качественно меняется и сама символика, появляются новые знаки, вытесняя старые. Ж. Делез полагает, что «...тайный образ мысли благодаря своим движениям, отклонениям, мутациям внушает необходимость всегда создавать новые концепты не в силу внешнего детерминизма, но в силу становления, которое приносит с собой и свои проблемы» [3; 195].

Мир эзотеризма представляет собой совокупность значений, обусловленных сознанием и субъективностью самих эзотериков. Следовательно, их прагматизм нацелен на действия по изменению их собственного сознания и мировосприятия. В экзистенциальном диалоге с реальностью и со своими единомышленниками, эзотерики и создают субкультуру эзотеризма. Как и всякая культура, эзотеризм осуществляет смысложизненную ориентацию общества. Однако, не соответствуя требованиям научности, не подкрепляясь традицией западной религии и философии, выражая, по сути, только субъективность отдельной группы людей, эзотеризм оказывается источником непрерывной напряженности и конфликтов в европейской культуре и оказывает на нее деструктивное влияние.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Стивенс Д. Штурмья небеса: ЛСД и американская мечта. М.: Ультра. Культура, 2003.
2. Павлов А. В., Галкин В. Т. Современная первобытность. Тюмень.: ТОГИРРО, 1999.
3. Делез Ж. Переговоры. СПб.: Наука 2004.
4. Юнг К.-Г. Психология бессознательного. М.: Издательство АСТ, Канон +, 1998.
5. Ковтун Н. В. Русская литературная утопия второй половины XX века: Монография. Томск: изд-во Том. ун-та, 2005.
6. Павлов А. В. Философствующие современники. Филологический дискурс. № 3. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2002.
7. Розин В. М. Путешествие в страну эзотерической реальности. Избранные эзотерические учения. М.: УРСС, 1998.

Владимир Викторович ДОРНИН —
аспирант кафедры философии

УДК 130.2:008

АПОЛОГИЯ РОК-КУЛЬТУРЫ.

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена смыслу рок-культуры. Делается вывод о том, что рок-культура является формой протеста против ограниченности человеческого бытия.

The author considers the idea of rock culture and assumes that rock culture is a form of the protest against the routine of everyday life.

«Прощай, Надежда!
Заодно прощай и страх,
прощай раскаяние, прощай Добро!
Отныне, Зло, моим ты благом стань».
Мильтон

Рок — одно из уникальных и противоречивых явлений, которое преподнесла нам культура в XX в., проявившееся в разных областях философии, поэзии, живописи и т. д.

Рок можно назвать современным язычеством. Это магическое действие, которое разворачивается не в девственных рощах, а в центре урбанистического пейзажа. Новое язычество не вписывается в современный ландшафт и поэтому разрушает его, тем самым отбирая пространство для себя. Люди, вовлеченные в этот процесс, пытаются оставить за собой право выбора распоряжаться собой, своим знанием и главное, своим временем — это их отвоеванная свобода. В контексте постмодернистской философии рок — это рефлексия современности по поводу своей неустойчивости.

В целом рок можно рассматривать как проявление стремления к вечности и свободе в состоянии культуры любого времени. Свобода реализуется через бунт или поиск. Одной из целей рока, как требование свободы, является получение уважения, а главное — самоуважение и обретение независимости.

Если рассматривать вечность в христианской трактовке, то только Бог вечен. Человек ничтожен перед вечностью, тем и отличается от Бога. Мир духовный являет собой гармонию и порядок, которого нет в мире реальных. «Вечное также обозначает настоящее, не имеющее ни прошедшего, ни будущего, в этом и состоит совершенство вечного» [1; 183]. Мир божественный — мир совершенный и вечный, внешний мир олицетворяет собой конечность и временность. Внешний мир рассматривается как преграда, сдерживающая свободу человека. Чтобы обрести свободу, человек должен прийти к Богу. Но это позиция ортодоксальных религий. Отсюда многовековой конфликт язычества и христианства, как конфликт ценностных ориентаций на мир. Это нашло свое отражение в рок-культуре, которая никогда не оставалась в стороне от проблем, происходящих в обществе.

Альбер Камю писал, что для человеческого духа вообще доступны только два универсума: это священный универсум, или универсум благодати, и универсум бунта [2]. Бунт рокера в стремлении к свободе — это стремление к Благодати, которая недоступна. Через попытку приблизиться к чему-то высшему, пусть даже вначале через его низвержение, он получает самоуважение. Человек бунта ради своей цели — свободы — выбирает все или ничего.

Данная статья — это попытка рассмотреть идею демонического начала в рок-культуре, которая выражается в бунте против Бога, являясь проявлением второго универсума. В чем причина столь частого обращения в творчестве к тому, что всегда олицетворяло зло? Представляет интерес, если это концептуальный подход к проблеме, когда за внешним «богохульством» кроется определенная идея, а не только следствие эпатажа, провокации или соблюдения правил, характерных для определенных направлений в роке.

В рок-культуре обращение к тематике inferнального зла происходило постоянно. Это и бутафорски-гротескные страшилки Black Sabbath и сектантское музицирование Чарли Мэнсона. Позже эта тема постоянно фигурировала в направлениях тяжелой музыки — в творчестве откровенно сатанинских *Marduk*, мистико-мизантропических *Morbid Angel*, в языческом низвержении христианства *Wargasm*, *Mayhem* и *Empyror*, анархистской дьявольщине *Impaled Nazarene*, оккультной демонологии *Opera IX*, в интеллектуальном кощунстве *Coil* и магических пророчествах *Current 93*, *Death In June*, *Sol Invictus*. В их творчестве нет деления на добро и зло. А конфликт религий рассматривается не как конфликт божественного и демонического, а как противостояние между Одним и Иеговой, когда можно было бы сказать, что ад — это небо наоборот, две противоположности, два полюса, удерживающие равновесие в мире. В восточной религии и философии понятие ада вообще практически отсутствует, так как в нем нет понятия о зле, отсюда — нет добра и нет зла, есть только сила.

Демоническое в рок-культуре может проявляться по-разному. Это может быть и идея апокалипсиса, которая часто рассматривается в контексте и с со-

блюдением соответствующей символики Армагеддона или скандинавский вариант Рагнарек, то есть последней битвы между добром и злом.

Другая разновидность — языческий взгляд на мир, где нет демонического как такового, оно выступает не как силы зла, а как силы природы и стихий. В этом случае прослеживается неразрывная связь с национальным фольклором и мифологией. Как например, скандинавские black-группы, которые не только своей творческой деятельностью борются с христианством. Это связано с национальными особенностями. Например, многие в Норвегии считают, что христианство было навязано и насильственно распространено европейской цивилизацией, и что оно подавляет национальное самосознание и культуру.

Поэтому демоническое в роке можно рассматривать не как непосредственное поклонение дьяволу, а как неудовлетворенность позицией официальной религии в вопросах о мире и человеке. Прием, часто используемый в роке: если реальность не соответствует требованиям, а конкретной идеи нет, то делается все наоборот, назло и поперек. Это не значит, что полностью не устраивает весь мир, — значит, что надоели его спекуляции и подделки.

Рефлексия человека по поводу своей конечности и несовершенства приводит не к поиску совершенного в божественном, а наоборот — становится причиной нигилистического отрицания Бога. Как следствие этого — бунт против Бога и принятие «темной стороны». Под «темной стороной» подразумевается богоборческая традиция или демоническое начало. Ей свойственна сложная символичность, которая стала характерной чертой и рок-поэзии. Истоки этой традиции можно найти ранее в творчестве: Рембо, Блейка, Мильтона, Бодлера.

«...демоническое — это судьба, она может приключиться с каждым» [1; 212]. «Демоническое — есть страх перед добром». «Демоническое — это несвобода, которая хотела бы отгородиться от всего» [1; 214].

Демоническое можно рассматривать и как потерю веры в Бога, и как потерю веры вообще. Это может быть и потеря веры в себя, и разочарование в жизни, пресловутый лондонский сплин, русская тоска и т. д. А главное — это обида, безответная любовь.

Кому я пожалуюсь,
Если не отыщу, что искал?
Но я пойду к первому из пейзажей,
Полных влажности и биений,
и пойму, что цель моих поисков — радость —
захватит меня, когда я полечу, смешан с любовью
и сонмом песчинок.

(Гарсиа Лорка)

Потеря веры, рожденная разочарованием и сомнением в величии Бога, становится причиной признания его деспотичности. Поэтому идея апокалипсиса может рассматриваться не только как идея конца света, а как идея изменения, выхода из создавшегося ничтожного положения, освобождения, раскрытие потенциала, то есть апокалипсис, как преодоление земных тягот и установления «рая» на земле. У Блейка это называлось «возвращение Земли». Поэтому «темная сторона» может рассматриваться как богоборческая позиция, но с другой стороны — и как натуралистическая. Восстание против Бога происходит тогда, когда он рассматривается не как избавление и освобождение от несвобод, а как ее узурпатор. Поэтому «темная сторона» в рок-культуре — прежде всего продолжение традиции, начатой Мильтоном в поэме «Потерянный рай» (1667), Блейком, Рембо, когда объявляется несостоятельной общепринятая христианская концепция добра и зла.

Добро, по представлениям христианской религии исходящее от Бога, и полная добродетель доступны только ему, а человеку отводится весьма скромная роль «сверчка», у которого нет ничего, кроме шестка, где «шесток» — вектор, направление, вверх к Богу, или вниз к Дьяволу. Выбор, что уж говорить, невелик. В свете этого подобная добродетель выглядит эгоистичной. Благое начало превращается в пассивное, лишённое творческого воображения, олицетворяющее духовный застой. Зло и свойственное ему символическое изображение — Тьма, видятся началом позитивным, созидающим, ломающим стереотипы, которое движет развитием, олицетворяющим метание и борение духа, без которого невозможно движение мысли. Поэтому «темная сторона» в роке является поиском свободы, где Зло — воплощение творческой энергии, преобразующей мир через разрушение и апокалипсис, а традиционное Добро становится символом догматизма, пассивности и начала, угнетающего свободу. Это духовное разочарование ведет в рок-культуре к поиску. Поиск рассматривается как выход за пределы границ, как прыжок «выше своей головы», как преодоление своей судьбы и ограничений своих возможностей. Как сказал Шеллер: «Бунт взламывает бытие и помогает выйти за его пределы. Застойные воды он превращает в бушующие волны. Источником бунта является переизбыток энергии и жажда деятельности».

Темная сторона бунта против Бога оборачивается метафизическим бунтом, тем, что названо у Камю «несогласием со своей участью».

Вначале это еще не сам бунт против Бога как такового, а восстание против ничтожности своей и своего рабского существования по отношению к «вечности», которая как кантовская «вещь в себе» является недостижимым идеалом.

Смысл богоборческой позиции состоит в осознании себя на более высоком уровне и изменение к себе отношений, как в «мифе о Сизифе», это отчаянное противостояние вопрошающего человека и безмолвной вселенной. Бунтующий человек — это человек, говорящий «нет». Но, отрицая, он не отрекается, это человек уже первым своим действием говорящий «да». Раб, исполнявший всю жизнь господские распоряжения, вдруг считает последнее из них неприемлемым». «Нет», может, например, означать: «слишком долго я терпел», «до сих пор так уж и быть, но дальше — хватит», «вы заходите слишком далеко» и еще: «есть предел, переступить который я вам не позволю. Вообще «нет» устанавливает существование границы». «Бунта вообще не происходит, если нет чувства правоты» [2; 70]. «Бунт порождается осознанием увиденной бессмысленности, осознанием непонятного и несправедливого удела человека. Цель бунта — преобразование» [2; 69].

Бунт человека против Бога — требование того, чтобы считались с его мнением и обращались как с равным, это требование закона и порядка, вместо хаоса несправедливости, который установился на земле. Такому бунтарю вся история человечества кажется историей безответной любви к Богу. Человек вначале восстает против Бога, а потом убивает его в себе, или наоборот, Бог умирает в человеке, не оправдав его надежд. Это идея Ницше, провозгласившего, что Бог умер, и тем самым провозгласивший новую эпоху, эпоху человека, которому больше не на кого и не на что надеяться. Единственным выходом и спасением должна стать «воля к власти» человека, а не Бога. Эта идея пересекается с основным положением доктрины Алистера Кроули: «Нет другого Закона, кроме как: Что Хочешь, То Делай» [71; 3]. Каждую из этих идей как в отдельности, так и в совокупности нужно понимать не как стремление к эгоистичной вседозволенности, а как стремление к свободе.

В этом контексте рок-музыкант становится современным продолжателем рыцарской традиции, где вечность представляется неким героическим идеалом, цель — завоевание самоуважения. «Словом «традиция» очень часто называют не саму передачу, а то, что передается из поколения в поколение, либо то, что

передается особым способом, а именно путем «устной традиции» [4; 306]. «... в каждом периоде существует какая-то «ключевая традиция», по отношению к которой надо занять позицию, даже если это и будет позиция отрицания» [4; 360].

Герой требует равности с Богом, ему нужно владение «Копьем Судьбы», прометеевским огнем, все, или ничего, нужна вечность, как отличительная черта привилегированности, свободы и силы. Поэтому рок-культура пусть метафорически, но всегда существовала по принципу героики противостояния против любой власти. В данном случае властью, узурпирующей свободу, выступает официальная религия.

Именно бунт говорит, что действующие в жизни правила на данный момент пришли к такой несправедливой ничтожности, что с этим больше нельзя мириться.

Человек протестует против своей смертной природы. То, что не вечно, то смертно, его бытие конечно. Поэтому рокера, словами Камю, можно назвать «богохульником поневоле».

Он даже не всегда пытается устранить Бога, вначале он пытается вести с ним диалог, чтобы Бог забыл, отбросил свою всеильность как недостижимую для человека условность. Человек хочет быть услышанным, это уже потом он начинает «штурмовать небеса», в схватке с Богом пытаюсь его низвергнуть, за что, как нам всегда внушали, последует безжалостное наказание. Поэтому бунт против олимпийских небожителей никогда не обходился без ужасающих последствий. Каждый сверчок должен знать свой шесток. Прометей был, можно сказать, первый «рокер», который лишил себя милости Богов, возвестив царство простительного бунта в мифологии Возрождения. Вечной темой всех рок-музыкантов была тема «достучаться до небес», одни прощали небесам «глухоту» или нежелание слышать, а другие нет. «Бог, от которого не исходит ни кары, ни воздаяния, Бог, который глух...» [2].

Выбор богоборческого пути становится единственно возможным способом протеста раба против своей рабской участи и положения. Он верил, надеялся, терпел, но ничего не изменилось, и как следствие — восстание человека против своего удела, против всего мира. «Восставший раб утверждает, что в его душе есть нечто, не смиряющееся с тем, как обращается с ним господин; метафизический бунтарь заявляет, что он обделен и обделен самим мирозданием. Для обоих речь идет не только о простом отрицании. И действительно, и в том, и в другом случаях мы сталкиваемся с суждением о ценности, во имя которой мятежник отказывается принять собственную участь» [2; 80].

Таким образом, «темная сторона» своим существованием говорит «нет» Свету, олицетворяющему Бога, это способ заявить о своей самости и претензии на единственность и неповторимость. Мой цвет — только мой цвет; мой звук — это только мой звук, и пусть со мной считаются. «Герой этот — «роковой», поскольку в роке сливаются добро и зло, и человек от этого не может защититься. Рок исключает ценностные суждения. Он подменяет их формулой «Так уж оно есть», которая снимает вину со всех, кроме Творца, единственного ответственного за такое скандальное положение дел. Романтический герой является «роковым» еще и потому, что вместе с ростом его мощи и гениальности растет и сила зла» [2; 104]. Поэтому романтический герой вынужден творить зло, тоскуя по недостижимому добру, протестуя против Создателя, потому что тот прибегает к силе, хотя сам ее осуждает в других, ведь его сила неоспорима. Бунтарь хочет построить единое царство справедливости.

Поэтому, подводя некий итог нужно сказать, что такой бунт позитивен, «потому что он открывает в человеке то, за что всегда следует бороться» [2; 76], если он становится началом дальнейшего развития человека и помогает его собственному осознанию на более высоком уровне. Мучительный опыт всей

жизни заставляет рок-автора вставать на путь метафизического бунта против Бога, борясь за целостность своей личности, протестует против посягательств на нее. Эта борьба, мере выражается не столько не в стремлении одержать верх, сколько заставить уважать себя. Исходя из этого, становится понятным и обращение к теме демонического в рок-культуре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кьеркегор С. Страх и трепет // М.: Республика, 1993.
2. Камю А. Бунтующий человек // Харьков.: Фолио, 1998.
3. Кроули А. Книга закона // Пенза.: Алмазное сердце, Золотое сечение, 2005.
4. Шацкий Е. Утопия и традиция // М.: Прогресс, 1990.
5. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. (1884-1888) // М.: Транспорт, 1995.

*Юлия Валерьевна ЮРТАЕВА —
аспирант кафедры философии*

УДК 111+130.1-3

ОНТОЛОГИЯ ГУМАНИТАРНОГО ПОЗНАНИЯ КАК ОСНОВА ЕГО КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА*

АННОТАЦИЯ. В статье разрабатывается онтология гуманитарного познания с позиции современной неклассической философии, анализируется культуротворческая функция гуманитарного познания. Делается вывод, что культуротворческий потенциал гуманитарного познания заключается в триедином процессе становления субъективности.

The author considers the ontology of cognition from the point of view of neoclassic philosophy and analyses its cultural potential that is the result of three different processes that shape the subject.

Традиционно философия науки с конца XIX века делит научное познание на две фундаментальные сферы: естественнонаучную и гуманитарную, с заметным преимуществом первой. И на то есть, по крайней мере, несколько причин. Во-первых, хронологически, становление естественных наук приходится на XVI — начало XVII вв., что примерно на три века опередило гуманитарные науки, придав естествознанию преимущество в определении предмета, методологии, содержательной специфики. Во-вторых, предмет и методологическая база естествознания предстает перед исследователем в более явной и завершенной форме, чем неявный, еще становящийся предмет гуманитарного познания. В-третьих, естествознание долгое время выступает синонимом науки как таковой, и поэтому отчетливо демонстрирует ее состояние: структуру, динамику, прогресс технологий, и т. д.

Однако благодаря культуроцентристской парадигме, формирующейся с конца XIX века в трудах В. Дильтея, Г. Зиммеля, А. Бергсона, Э. Гуссерля, А. Шпенглера, В. Виндельбанда, Г. Риккерта, М. Фуко, П. Рикера и др., и даже ранее, с работ Д. Вико, фундаментальность, предметность и методология социально-гуманитарных наук приобретают умозрительную «очевидность», придавая тем самым статусный паритет гуманитарному познанию в отношении естественнонаучного.

Задачей данной статьи является определение онтологии гуманитарного познания для последующего анализа его культуротворческой функции.

* Статья подготовлена при поддержке гранта для молодых ученых и аспирантов ТюмГУ 2005 года (№ 124-05)